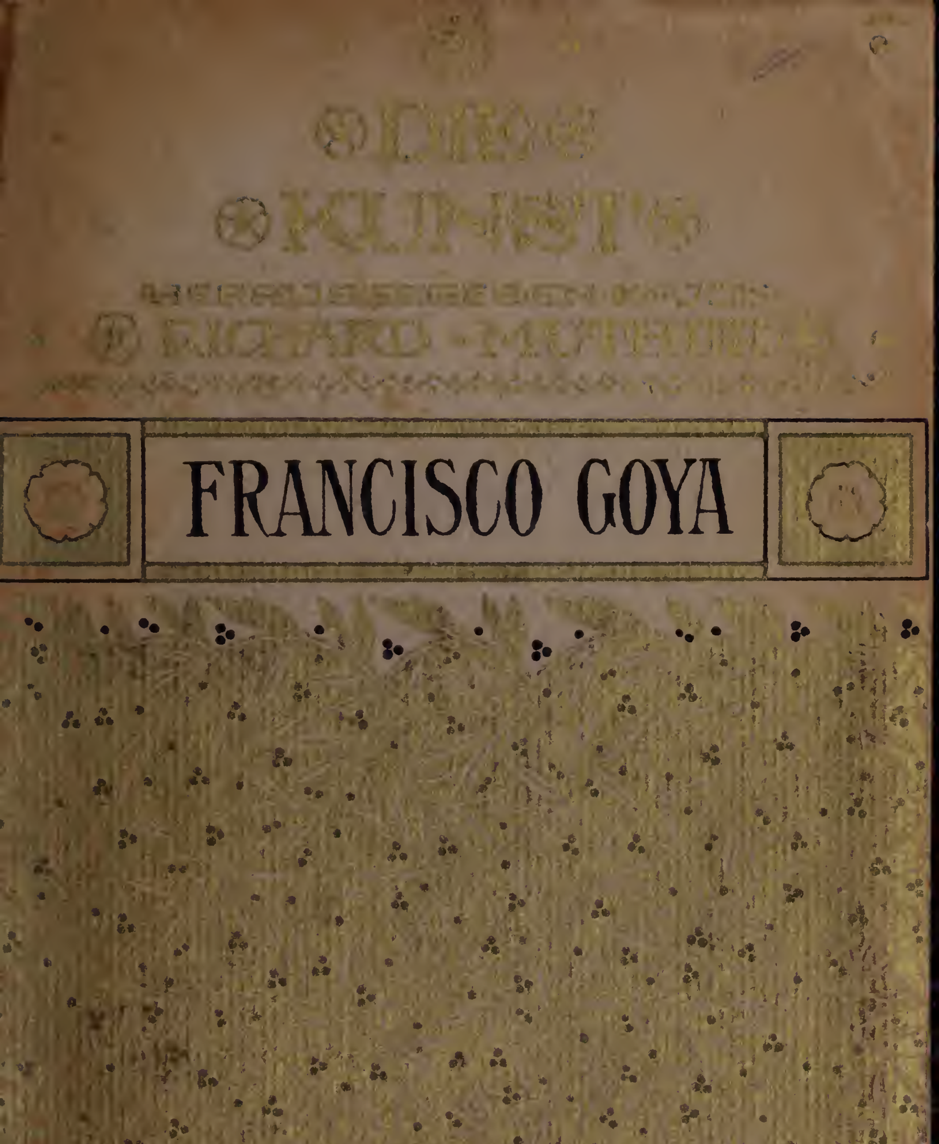

DIE
KUNST
FRANCISCO GOYA


·EX·LIBRIS·


B
M
C

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· DREISSIGSTER BAND

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band I. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band II. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.
Band III. BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band IV. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band V. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band VI. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band VII. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEYER-GRAEFE.
Band VIII. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.
Band IX. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.
Band X. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band XI. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band XII. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band XIII. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT Seine Geschichte – sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI.
Band XIV. PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band XV. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.
Band XVI. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.
Band XVII. JEAN FRANÇOIS MILLET v. RICHARD MUTHER
Band XVIII. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band XIX. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band XX. GIORGIONE von PAUL LANDAU.
Band XXI. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.
Band XXII. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.
Band XXIII. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.
Band XXIV. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.
Band XXV. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.
Band XXVI. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT.
Band XXVII. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.
Band XXVIII. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.
Band XXIX. FLORENZ UND SEINE KUNST von GEORG BIERMANN.
Band XXX. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER.
Band XXXI. PHIDIAS von HERMANN UBELL.
Band XXXII. WORPSWEDE (Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Karl Vinnen, Heinrich Vogeler) von HANS BETHGE.
Band XXXIII. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED.

Unter der Presse:

Band XXXIV. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER.
Band XXXV. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von OSCAR BIE.

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen,
kartoniert . . . . *Mk. 1.25*
ganz in Leder gebunden . . . . *Mk. 2.50*
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden . . . *Mk. 10.—*

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHOPFTEM BÜTTEN-PAPIER – DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN – ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT

ZEHN MARK

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN





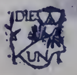
FRANCISCO GOYA

VON

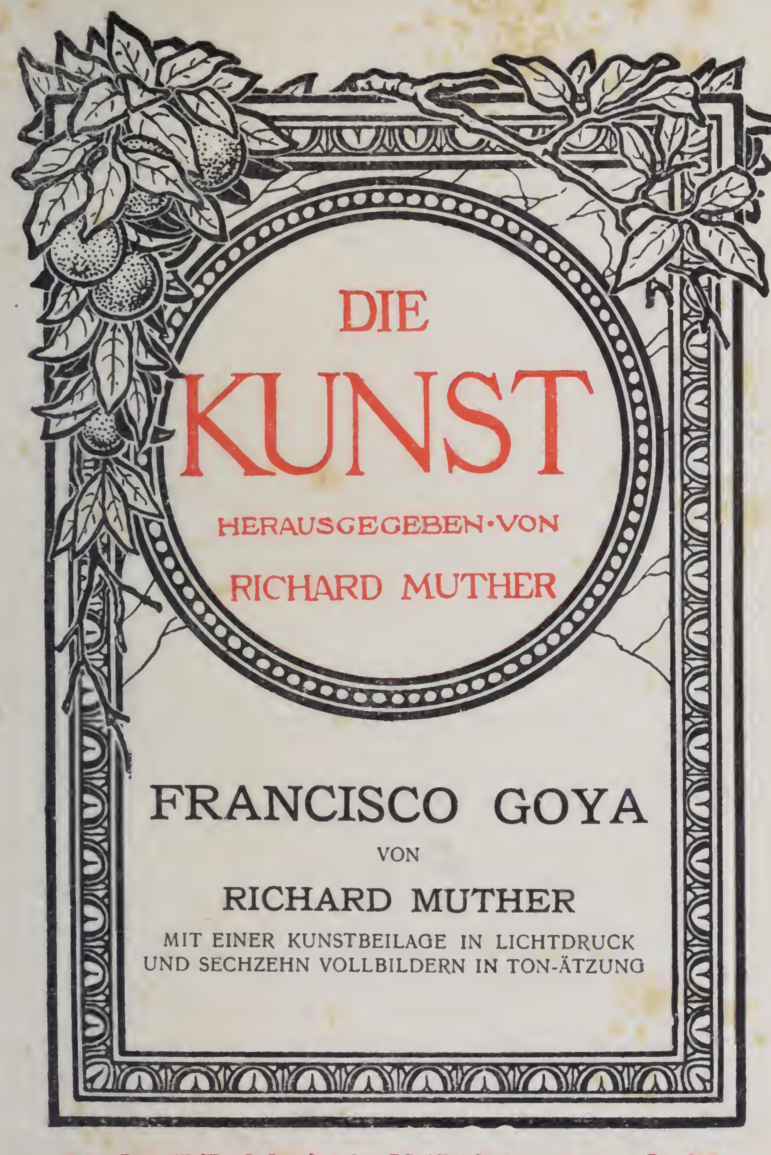
RICHARD MUTHER

MIT EINER [illegible] IN LICHTDRUCK
UND SECHZEHN [illegible]

FRANCISCO GOYA
SELBSTPORTRÄT



Madrid: Academie St. Ferdinand



DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN · VON RICHARD MUTHER

FRANCISCO GOYA

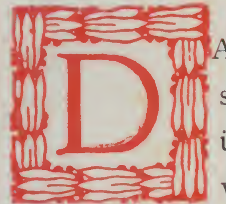
VON

RICHARD MUTHER

MIT EINER KUNSTBEILAGE IN LICHTDRUCK
UND SECHZEHN VOLLBILDERN IN TON-ÄTZUNG

BARD. MARQUARDT & C°



AS SCHAFFEN GOYAS schildern, heißt einen Überblick über die spanische Geschichte von 1750—1820, mehr noch, heißt eine Übersicht über die europäische Geschichte dieser gewaltigen Epoche geben. Man wird in die Jahre versetzt, als eine alte, schöne Welt aus den Fugen ging, und aus dem Chaos gärend und brodelnd sich die Welt der Gegenwart formte.

Mit was für Siebenmeilenstiefeln schritt doch damals der Zeitgeist über die Lande.

„Vive la joie!“ so lautete im Beginn des 18. Jahrhunderts die Devise. Die alte aristokratische Gesellschaft, die Gesellschaft des ancien régime, feiert in fieberhafter Freude ihr Rokoko. Seerosen duften und seidene Schleppen rauschen, Fächer kokettieren und zierliche Schuhe hüpfen. Die ganze Welt scheint zu einer Insel der Cythere geworden, wohin nichts von den Sorgen des Lebens dringt. Doch während die vornehmen Herren und Damen als Pierrots und Kolombinen verkleidet ihre galanten Schäferstunden feiern, tönen in dieses Girren und Flüstern plötzlich rauhe Stimmen hinein. Drohende Symptome künden an, daß auch der Plebejer seinen Teil an der Tafel des Genusses fordert. Die Trommelwirbel eines neuen Weltalters erschallen. Das Signal zu dem Schlachtruf der Revolution — „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ — wird gegeben.



Madrid: Prado

DER STIERKAMPF

Gemälde

Die großen Schriftsteller waren die kühnen Rufer im Streit. Indem sie ganz neue religiöse, politische und soziale Fortschrittsgedanken verkündeten, streuten sie die Saat aus, die am Ende des Jahrhunderts reifte. J. J. Rousseau betrat als erster den Schauplatz. Wie einst Tacitus den Römern der Verfallzeit die alten Germanen, zeigte Rousseau der entnervten aristokratischen Welt den schlichten, kraftvollen Mann aus dem Volke. Das war 1761. 13 Jahre später erschien Goethes Werther, gewiß, eine Liebesgeschichte, doch zugleich das Manifest eines jungen Titanen, dessen Freiheitsdrang alle Scheidewände der Gesellschaft sprengen wollte. Und wieder bald darauf kam Schiller mit jenen Erstlingswerken, die eine Kriegserklärung gegen alles Bestehende waren. „Pfui, pfui über das schlappe Kastraten-Jahrhundert!“ ruft Karl Moor in den Räubern. „Stelle ich mich vor

ein Heer Kerle wie euch, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“ Mit scharfer Betonung nennt sich „Fiesco“ auf dem Titelblatt „ein republikanisches Trauerspiel“. „Kabale und Liebe“ greift mitten in die Fäulnis der Gegenwart hinein.

1789 war der Würfel gefallen. Die Revolution vollendete, was das Schrifttum begonnen hatte. Jenes „Après nous le déluge“ der Marquise von Pompadour ward zur entsetzlichen Wahrheit. Dunkel und verworren wie Sturmgetöse brausen die Klänge des Ça ira und der Marseillaise daher. Aus ihren Hütten und Dachkammern stürzen sie hervor, mit leerem Magen und durstiger Kehle, die Enterbten, das Volk, die Kanaille. Wie Gespenster, die die Erde ausgespieen, stürmen sie vorwärts, rote Mützen auf dem Kopf, mit Hacken, Äxten

und Dreschflegeln bewaffnet. In die Gärten dringen sie, in die Paläste, in die Salons. Man trinkt aus Flaschen, stößt mit Muranogläsern an, daß die Scherben fliegen. Auf die Devise „Vive la joie“ folgt die andere: „Vive la mort“. Die Aristokratenhinrichtungen werden für das Volk dasselbe, was für die Römer der Kaiserzeit die Gladiatorenkämpfe gewesen. Marie Antoinette mit kurzgeschorenem Haar, ein grobes Leinenhemd auf dem Leibe, wird vom Wutgeheul des Volkes umjohlt nach der Guillotine geschleppt. Und — einer jener Augenblicke, wie sie in solcher Dramatik nur die Geschichte selber ersinnen kann — unter denen, die der Hinrichtung der Wiener Kaisertochter beiwohnen, ist ein junger Hauptmann, der mit Empfehlungsbriefen an Robespierre und Danton soeben aus einer kleinen Garnison nach Paris gekommen: Napoleone Buonaparte, der Advo-

katensohn aus Korsika, der letzte der großen italienischen Condottieri, hat, zur Guillotine aufblickend, schon wunderliche Gedanken in seinem bleichen Kopf, Gedanken, die Kaiserkrönung und Weltherrschaft heißen. Die Republik geht in das Kaisertum über, so wie Augustus einst die römische Republik in das Cäsarentum überführte. Und schließlich wieder ein Szenenwechsel. Nachdem man in den Tagen der Revolution von der Auferstehung aller Menschen aus dem Joche der Knechtschaft geträumt, nachdem dann Napoleon wie das Fatum über alle Throne Europas hinweggeschritten, macht die Restauration zu nichte, was die Revolution erkämpfte. Das Königtum von Gottes Gnaden setzt sich von neuem auf die enterbten Throne. In Frankreich selbst kommt Karl X. zur Regierung. Klöster werden wieder aufgetan, Heuschreckenschwärme schwarzer Priester lassen



Madrid: Prado

DIOS LA PERDONE

[*Radierung aus den Capriccios*]

von neuem sich im Lande nieder. Es folgt die schmachvolle Zeit, von der Musset in den Confessions d'un enfant du siècle sagt: „Und wenn die Jünglinge von Ruhm sprachen, antwortete man ihnen: Werdet Priester; und wenn sie von Ehre und Kraft, von Liebe und Leben sprachen, immer dieselbe Antwort: Werdet Priester." Aller Kampf, alles Blutvergießen schien vergeblich gewesen. Auf lange Zeit hinaus wurden alle Hoffnungen begraben.

Auch in Spanien, dem mittelalterlichsten Lande der Welt, spielten diese Kämpfe sich ab. Rokoko, Sturm und Drang, Reaktion: das sind auch hier die geschichtlichen Phasen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts herrschte auch in Spanien das Schlagwort: „Vive la joie". Man denkt an das alte Spanien. Da sieht man düstere Fürsten in eisiger Grandezza dastehen, sieht Menschen mit stieren, tränengeröteten

Augen vor abgehärmten Kruzifixen knien. Man denkt an das Spanien des Rokoko. Da ist alles Leichtsinn, Frivolität und Lachen. Die rosaroten und bläulichen Hirten des Trianon hatten ihren Einzug auch in dieses schwarze Stück Erde gehalten. Das ganze Leben war mit französischen Elementen, mit Pariser Esprit, mit Pariser Unsittlichkeit durchsetzt. Anfangs, solange Karl III. auf dem Throne des Landes saß, war die innere Fäulnis noch latent, etwas wie die Abendröte der guten alten Zeit schien über dem Lande zu liegen. Doch als 1788 Karl IV. zur Regierung gekommen war, folgten Zustände, die weit alles hinter sich lassen, was die Chronique scandaleuse der Höfe des 18. Jahrhunderts berichtet. Auf dem Throne sitzt ein König, der ein Herkules an Kraft scheint, der mit den Bauern rauft und seine Minister ohrfeigt. Und dieser scheinbare Hüne, dieser

Mensch mit den Bärenbewegungen und der Bärenstimme, ist seinerseits eine willenlose Spielpuppe in den Händen seiner Frau. Marie Luise von Parma, eine neue Messalina, eine Urahne der Draga, hält die Zügel der Regierung und veranstaltet vor den Augen des Volkes ein Schauspiel, unflätiger und zynischer als alles, was jemals das Königtum von Gottes Gnaden sich leistete. Während der König beim Skatspiel und auf der Kaninchenjagd vertrottelt, treibt sich die Königin mit jungen Offizieren herum. Schließlich wird einer ihrer Buhlen, Manuel Godoy, Leutnant bei der vlämischen Garde, zum Premierminister des Landes ernannt und, unglaublich, aber historisch verbürgt: dieser Buhle der Königin, der erlauchte Ahnherr der fürstlichen Familie de la Paz, ist gleichzeitig der Lustknabe des Königs. Ebenso verrottet wie das Königtum ist der Hof und das

ganze Land. Die Ämter werden an den Meistbietenden verkauft. 18 000 Priester saugen das Volk aus. Und dieses Volk ist gleichwohl von der unantastbaren Heiligkeit des Königtums so überzeugt, daß es volle 20 Jahre lang das Regiment der Schande erträgt. Die großen Ereignisse in Frankreich bleiben in Spanien ohne Widerhall. Erst 1808 naht für Karl IV. und Marie Luise die Nemesis. Dem Kronprinzen Ferdinand wenden, nur weil er ein Gegner Godoys ist, die Sympathien des Volkes sich zu. Der Alte soll abdanken, damit der Günstling falle. Doch — was ist in Spanien nicht möglich — ein Familienzwist bestimmt den Gang der Geschichte. Karl IV. haßt seinen Sohn. Er will ihn enterben. So legt er in Bayonne die Krone des Landes höchsteigenhändig dem französischen Imperator zu Füßen. Napoleon setzt seinen Bruder Josef Bonaparte



Madrid: Prado

KÖNIG KARL IV.

Gemälde

zum König von Spanien ein. Alle Intelligenten jubeln ihm zu, denn sie sehen in ihm den Befreier, den Mann, der Spanien von der bourbonischen Schmach erlöst. Aber paßt für ein Land, das Philipp II. hatte, nicht besser die Finsternis? Konnte das Land der dumpfen Dogmengläubigkeit den Hauch der Freiheit ertragen? Waren die Priester nicht in ihrem frommen Nichtstun bedroht, wenn der Geist der Aufklärung sich in Spanien verbreitete? Die Reaktion erhob also hier noch früher, als in den andern Ländern ihr Haupt. Das Volk, in seiner abergläubischen Verehrung alles Alten, wirft sich, von der Priesterschaft aufgestachelt, in ungeheurem Heroismus den Fremden entgegen. Napoleon selber nimmt eine Zeitlang das Land in seine mächtige Faust. „Je la tiens enfin, cette Espagne tant désirée“ sagt er Ende 1808 seinem Bruder Josef, als er im Thron-

saal des Madrider Königsschlosses steht. Doch selbst ihm, dem Kriegsgott, gelingt es nicht, die kochende Volksseele zu bändigen. Die Freischärler, von den Engländern unterstützt, gewinnen die Oberhand. Am 10. August 1812 verläßt König Josef Madrid für immer, und schließlich besteigt 1814 mit Ferdinand VII. wieder die Finsternis, der Klerikalismus den Thron. Die dunkelsten Zeiten des Mittelalters scheinen wiedergekehrt, die Inquisition feiert neue Triumphe. „Jedem Ketzer,“ sagte einer der ersten Erlässe des neuen Königs, „soll der Henker mit glühendem Eisen die Zunge durchbohren.“ Kein Buch darf mehr gedruckt werden, von dem die Jesuiten nicht erklärt haben, daß es nichts enthalte gegen unsere heilige Mutter Kirche und den katholischen Glauben. Es war, wie in Frankreich, alles vergeblich gewesen, alle Begeisterung, alles Blut-

vergießen. Und Spanien sinkt ohnmächtig in den Zustand dumpfen Hinvegetierens zurück, aus dem es sich nicht wieder erhob.

In Goyas Schaffen klingen alle diese Melodien des Zeitalters zu einem wilden Potpourri zusammen. Er war in den Kämpfen der Epoche Mittel- und Brennpunkt. Als Harlekin mit der Schellenkappe folgt er dem Leichenzuge der alten aristokratischen Gesellschaft. Als großer Agitator sucht er ein neues Weltalter vorzubereiten, und als Pessimist, an allem verzweifelnd, selbst an der Freiheit, die er so herbeisehnte, schließt er das Auge.

Francisco José de Goya y Lucientes wurde am 30. März 1746 als Sohn armer Bauern in dem aragonischen Dorfe Fuentetodos geboren. Ob die Giotto-Anekdote wahr ist, er sei von einem vornehmen Herrn entdeckt worden, während er zeichnend bei der Herde saß, mag auf

sich beruhen. Jedenfalls trat er mit 14 Jahren bei einem Maler in Saragossa als Lehrling ein. Nun folgen Jahre voll Sturm und Drang. Man wird an Caravaggio erinnert, wenn man dieses Künstlerleben überschaut, das in seinem ersten Teil wie ein Kriminalroman anmutet. Wild und leidenschaftlich, an Kraft ein Athlet, ist Goya überall dabei, wo getanzt und geliebt, gerauft und gestochen wird. Bei einer dieser nächtlichen Messeraffären fließt das Blut von drei Menschen, und wie ehedem Caravaggio, als er in Venedig auf dem Maurergerüst seinen Genossen erstochen hatte, sucht Goya schleunig das Weite. Eine Zeitlang weilt er in Madrid, wo seit 1761 Mengs, seit 1762 Tiepolo arbeitete. Doch lange ist seines Bleibens nicht. Bei einem galanten Abenteuer verwundet und unter Polizeiaufsicht gestellt, verläßt er mit einer Stierkämpferbande die Stadt und schifft sich, als



Madrid: Prado

BLINDEKUH

Karton für eine Tapisserie

sie einen Hafenplatz erreicht haben, nach Italien ein. Ende der sechziger Jahre ist er in Rom. Dort strömten ja damals alle Künstler der Welt zusammen, um in den Museen die antiken Statuen zu studieren. Für Goya existierte weder die Antike, noch die majestätische Kunst des Cinquecento. Das, was ihn anzog, war das wimmelnde Volksleben. Aus den roten Talaren der Geistlichkeit, der bunten Kleiderpracht der Trasteverinerinnen, der fröhlichen Lumpenherrlichkeit der Lazzaronis setzte er ein farbenfreudiges Stück Welt zusammen. Maultiertreiber mit ihren Karren, Prozessionen und Karnevalszüge — das ist der Inhalt seiner römischen Skizzen. Doch lange konnte er auch in Rom nicht weilen. Abermals soll es ein Liebesabenteuer gewesen sein, das ihm den Boden zu heiß machte. Die alten Berichte vermelden, er sei nachts in ein Nonnenkloster eingedrungen

und hätte, festgenommen, nur durch die waghalsigste Flucht sich dem Galgen entzogen. 1771 ist er in Saragossa zurück, wo er zwar noch immer nicht sicher war, wo aber die Mauern eines Mönchsklosters ihn vor allzu neugierigen Blicken schützten. Und wieder vier Jahre später, 1775, hat sich ein seltsamer Szenenwechsel vollzogen. Wir finden ihn in Madrid. Der Abenteurer und Messerheld ist mit Josefa Bayeu, der Schwester eines angesehenen Malers, verheiratet. Kein geringerer, als Anton Rafael Mengs hat ihm Empfehlungen an den König gegeben. Karl III. sitzt ihm zu einem Bildnis, der Premierminister Florida Blanca folgt. 1780 wird er Mitglied der Akademie und 1785 Direktor, wohl der merkwürdigste Akademiedirektor, den es jemals gegeben hat, der eigentümlichste Mensch, der jemals sein Zepter über einem so ehrsamen Institut geschwungen.

Seine Werke aus dieser Zeit bieten noch kein besonderes Interesse. Sie ordnen sich dem Stoffkreis ein, der damals allerwärts herrschte. Er malt Madonnenbilder, bonbonnierenhaft süßlich, wie sie in Italien Sassoferrato, in Frankreich Boucher malte. Er macht sich mit der Technik der Radierung vertraut und radiert jene Blätter nach Velasquez, die wie Klingers Radierungen nach Böcklin, nur deshalb interessant sind, weil hier einer, der später selbst ein Großer wurde, einen Großen interpretierte. Und namentlich hatte er für die königliche Teppichmanufaktur von Santa Barbara eine Anzahl von Teppichkartons zu liefern. Die Szenen, die man hier dargestellt sieht, sind die nämlichen, die durch Teniers in Schwung gebracht und von den französischen Rokokomalern übernommen worden waren. Bauern tanzen vor dem Wirtshaus, Ferias und Romerias werden gefeiert, junge

Paare haben sich im Grünen gelagert. Rotweinflaschen, Käse und Brot sind auf weiße Tischtücher gebreitet. Oder hübsche Komtessen als Schnitterinnen verkleidet, feiern das Erntefest. Sie lassen sich, in kokette Pelze vermummt, von ihren Kavalieren auf dem Eise den Hof machen. Oder das Nachbardorf wird besucht, wo gerade Jahrmarkt ist und die Gaukler tanzen. Man spielt Blindekuh, scherzt mit dem Leierkastenmann, der am Wege seine Drehorgel spielt. Oder eine elegante Menge, lorgnettierend und liebelnd, wogt zur Promenadenstunde über die Puerta del Sol. Stilistisch sind die Werke von den französischen sehr verschieden, denn sie haben die Lokalfarbe der spanischen Halbinsel. Man sieht nicht die feinen, bleichen Farben, nicht die niedlichen kapriziösen Gesten, die man aus den Werken Watteaus und Lancrets kennt. Derb, beinahe roh, setzt Goya die stärksten



Madrid: Prado

DER HAMPELMANN

Gemälde

gelben und roten Farben nebeneinander. Mit brutaler Wahrheitsliebe malt er die rotgeschminkten Wangen und die schwarzgefärbten Brauen seiner Damen. Ein steifes Kleid verdeckt alle Formen, die schwarze Mantille schließt jede Möglichkeit pikanter Bewegungen aus. Wegen dieser spanischen Note ähneln Goyas Werke denen seines modernen Landsmannes Zuloaga weit mehr als denen der gleichzeitigen Franzosen. Doch die kulturgeschichtliche Grundlage ist immerhin die gleiche. Die lustige, schöne, aber dem Tode geweihte Welt des Rokoko, die man sonst nur aus französischen Bildern kennt, tritt hier in spanischer Toilette auf. Namentlich das Bild mit den lachenden Weibern, die auf einem Betttuch einen Hampelmann tanzen lassen, ist symbolisch für die ganze Epoche. Der Mann als Bajazzo in

den Händen der Frau — das ist ja das Wesen des Rokoko.

Auch in den Bildnissen Goyas zieht die ganze vornehme Welt des spanischen Rokoko vorüber. Goya hat sich im Laufe der Jahre, als gelehriger Schüler des Velasquez, zu einem Bildnismaler sondergleichen entwickelt. Er ist ganz wundervoll, wenn er junge Leute malt, mit ritterlich geschmeidigen Bewegungen und blassen, verlebten Zügen. Mögen sie perlgraue Seide mit rosa Schleifen oder mögen sie das dunkle Wertherkostüm tragen, das seit 1775 in Spanien aufkam — die Pose sowohl, wie die farbige Haltung sind von so delikatem Reiz, daß man an die Knabenbildnisse Gainsboroughs denkt. Und seine Damen! Sie müssen ja etwas ungemein Rassiges gehabt haben, die spanischen Aristokratinnen dieser verlotterten Zeit. Beinahe körperlos sind sie, wie aus Luft be-

stehend, bleich und halbtot von der Anstrengung festlich durchlebter Nächte, „mit einem Nichts von Blut in den Adern lebend, deren Puls beinahe nur aus Gefälligkeit schlägt“. Goya hat diese ätherische Rassenschönheit sehr gut gegeben: diese Damen mit dem weißgepuderten Teint, mit der schmalen, feingeschnittenen Nase und den blutleeren Lippen, mit dem langen schwarzen oder rotgefärbten Haar, das in Wogen auf die Schultern herabfällt. In ein enges Korsett ist die magere Taille gepreßt. Parfümierte Spitzenkleider tauchen unter hellseidener Robe auf. Sie tragen grau. Da klingt nur das matte Rot einer Rose in die silberne Harmonie hinein. Sie tragen weißen Musselin. Da bildet das Schwarz eines Gürtels oder eines langen Handschuhs einen sehr pikanten Kontrast. Malt er Backfische, so wird man an Greuze erinnert, so apart sind die blaßblauen

Schleifen in dem dunklen Haar befestigt, so verständnisvoll ist das Auge, so pikant berechnet die Pose. Auch in seinen weiblichen Akten weiß er das Vibrieren des Lebens in wunderbarer Weise zu geben. Namentlich das Doppelbild der nackten und bekleideten Maja, das im Museo del Prado hängt, kommt, wenn von solchen Akten gesprochen wird, in Erinnerung. Das eine zeigt einen jungen Frauenleib bekleidet, oder besser, in Kleidern nackt. Auf dem andern ist er entschleiert. Nicht jene majestätische, wunschlose Nacktheit sieht man, die man aus den Bildern Tizians, Giorgiones und Palmas kennt. Es ist die nackte Schönheit des Rokoko. Der zitternde Busen, die beweglichen Beine, die dunkelleuchtenden Augen — alles atmet Erregung und Erwartung in diesem nervösen Körper, der sich in elfenbeinernem Weiß



Madrid: Prado

DIE NACKTE MAJA

Gemälde

aa
La
se
i
I
c
zo
se
e
g
I
c
I
s
I
k
S

auf milchweißem, wie zur Liebe gemachtem Lager ausstreckt.

Die Legende erzählt, die dargestellte Dame sei eine Freundin Goyas gewesen, die den düsteren Namen einer Herzogin von Alba trug. Erst als der Herzog das Werk zu sehen wünschte, habe Goya jenes andere Bild gemalt, das sie in weniger paradiesischem Zustande zeigt. Und mag auch die Anekdote nicht richtig sein, da die Chronologie nicht ganz stimmt, eine gewisse Berechtigung haben solche Legenden immer. Man braucht nur das Selbstporträt des Meisters zu sehen, diesen Mann mit dem Stiernacken und den vollen sinnlichen Lippen, da versteht man, daß die zahllosen Geschichten, die über seinen Verkehr mit den Madrider Aristokratinnen erzählt werden, sicher keine Erfindungen sind. Goya soll damals der Schrecken aller Ehemänner gewesen sein. Er

hatte eine wunderbare Stimme. In allen aristokratischen Salons lagen ihm die Damen zu Füßen. Ein starkknochiger Mann aus dem Volke gab er ihnen das, was ihre dekadenten Gatten ihnen nicht zu bieten vermochten. Kurz — er malte damals nicht nur Rokoko, sondern er hat selbst das Leben eines liebetollen Rokokomenschen geführt. Erst gegen Schluß des Jahrhunderts wurde er ein anderer. Hatte er am eigenen Leibe erfahren, daß die Wollust der Kreaturen mit Bitterkeit gemischt ist? Weckte das Elend seines Vaterlandes in ihm den Patrioten, den Kämpfer? Erst seine späteren Werke zeigen den wahren Goya. Er malt nicht mehr, wie schön, nein, wie wurmstichig und verfault diese alte Welt war, hält ihr in galligem Hohn ihr fürchterliches Spiegelbild entgegen. Es gibt ein Blatt von ihm, Kronos, der mit seinem Besen ein paar Rokokomenschen wie Schmutz hinweg-

kehrt. Das könnte das Titelblatt zu der zweiten Abteilung seines Oeuvre sein. Den spanischen Augiasstall zu säubern wurde das große Ziel seines Lebens. Schonungslos kämpft er gegen alles, ein Anhänger jeder Revolution. Aus allen Lastern, aus allem Skandal der Zeit macht er eine schreckliche und lustige Hekatombe. Indem er das Alte verhöhnt, verspottet und in den Schmutz tritt, sucht er einem besseren Neuen den Weg zu bahnen.

Man muß daraufhin die Werke Goyas betrachten. Loga hat neuerdings zu beweisen gesucht, das Bild des wilden Revolutionärs, das die französischen Romantiker von Goya entwarfen, sei gar nicht richtig gewesen. Denn dieser angebliche Anarchist habe an die spanischen Fürsten Briefe geschrieben, die von bedientenhafter Unterwürfigkeit triefen. Von diesem angeblichen Atheisten seien andere

Briefe erhalten, wo er jeden Augenblick die Madonna im Munde führt. Doch deckt sich vielleicht bei Giotto oder Perugino der Mensch mit dem Künstler? Sie haben die feierlichsten, frömmsten Bilder gemalt und waren als Menschen keineswegs gläubig. Goya im Gegenteil ordnete sich als Mensch fügsam dem Bestehenden ein. Doch gerade seine Hofmalerstellung benutzte er dazu, um weit nachdrücklicher, als er es sonst gekonnt hätte, für seine revolutionären Ziele zu kämpfen.

Lassen sich anders die Porträts erklären, die er von der spanischen Königsfamilie malte? Goya konnte — wie seine übrigen Bildnisse zeigen — alles was er wollte. Er wußte, ganz wie Gainsborough, distinguiert zu sein, wenn er die Absicht hatte, diese Wirkung zu erzielen. Deshalb ist es falsch, wenn in den Handbüchern von ihm gesagt wird, er hätte in seinen Bild-



Madrid: Prado

DIE BEKLEIDETE MAJA

Gemälde

nis
Ma
–
nic
er
ül
pl
V
de
ein
sp
bl
lo
in
Vo
H
A
D
fe

nissen der Königsfamilie den Eindruck des Majestätischen nicht zu geben vermocht. Nein — Goya hätte es wohl gekonnt, doch er wollte nicht. Ein Revolutionär, ein Anarchist, schrieb er, während er die Majestäten malte, zugleich über das Gottesgnadentum die galligsten Pamphlete. Man fühlt das deutlich, wenn man an Velasquez zurückdenkt. Schon in den Tagen des Velasquez war das spanische Königstum fast ein Kadaver. Die letzten Todeszuckungen der spanischen Habsburger hatte er zu malen, bleiche, kranke Menschen, in deren ausdruckslosen Gesichtern die Züge größerer Ahnen nur in gespensterhafter Verzerrung fortlebten. Doch Velasquez war eben der treue Diener seines Herrn, der aristokratische Hofmaler seiner Allerchristlichsten Majestät. So sah er noch im Degenerierten die Reste einstiger Hoheit. So feudal wirken seine Bildnisse, so sind sie vom

Hauche der Majestät umwittert, als hätte sie gar kein einzelner, sondern der Geist des Royalismus geschaffen. Auf dieses klassische Epos folgt bei Goya das Satyrspiel. Aus den Leuten, die Sanchez Coello und Velasquez in so stolzer, königlicher Würde malten, hat er ein Wachsfigurenkabinett von Trotteln und Verbrechern gemacht. Ein Bauernjunge, den Kopf von revolutionären Gedanken durchglüht, nahm er den armen Fürsten, die ihm saßen, den Talisman der Majestät und ließ sie nackt in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle vor den Augen der lachenden Welt erscheinen. Man betrachte diesen König. Ist Karl IV. nicht eine jener Serenissimusfiguren, wie sie heute Wilke für den Simplizissimus zeichnet? Asthmatisch und fett steht er da; asthmatisch und fett ist sein Pferd, asthmatisch und fett sein Hund. Wie ein Moloch sieht er aus, der sich vom Blut seines



Madrid: Kgl. Schloss

KÖNIGIN MARIE LOUISE

Gemälde

Volkes mästet. Und die Königin. Marie Luise war ja eine Dirne auf dem Königsthron. In der aufgedonnertsten Toilette ging sie einher. Wie ein öffentliches Mädchen zeigte sie herausfordernd ihren Busen, ihre vollen Arme, um trotz ihrer Häßlichkeit, trotz ihrer falschen Haare und falschen Zähne geschlechtliche Empfindungen zu erregen. Wie hat Goya dieses Dirnenhafte im Charakter der Königin betont. Tief dekolletiert steht sie da, die Mantille kokett über die eine Schulter gezogen, einen riesigen Kokottenhut auf der dicken Perücke, der Blick so stechend, wie der eines Raubvogels, der nach Beute giert. Kein Karikaturenzeichner, weder Rowlandson, noch Daumier noch Léandre schrieb giftigere Epigramme. Während Velasquez bei Marianne von Österreich, die doch an den gleichen menschlichen Schwächen litt, das Unnahbare, eisig

Stolze betonte, hat Goya bei Marie Luise allen Akzent auf das Messalinenhafte, buhlerisch Begehrliche gelegt. Von Godoy brauchte die Geschichte gar nichts zu berichten. Man würde aus Goyas Bild allein den Charakter dieses Mannes erraten, der sich Minister nannte und in Wahrheit nur die Leistungskraft eines strammen Zuhälters hatte. Dann der Kronprinz. Als ein boshafter Intrigant, als ein frömmelnder Tartuffe wird Ferdinand von der Geschichte geschildert. So malt ihn Goya: boshaft und tückisch, mit scheinheiligem, unruhig flackerndem Blick. Man denkt an die Szene in den Räubern, wo Franz Moor den Priester verlangt. Das große Gruppenbild der königlichen Familie ist wohl das Erstaunlichste, was er sich leistete: „Eine Krämerfamilie, die das große Los gewonnen hat," so urteilte schon Gautier, der es als erster sah. Doch diese Worte sagen



Madrid: Prado

DIE FAMILIE KÖNIG KARLS IV.

Gemälde

noch
iel
hei
leg
Ste
eri
Ma
Ko
eig
Oc
der
Bi
tu

ein
ra
ein
rie
we

noch zu wenig. Ganz unbeschreiblich ist, wie viel bornierten Stumpfsinn, Aufgeblasenheit und heimtückische Bosheit Goya in das Bild hineinlegte. Loga hat hier nicht unglücklich an die Stelle in Ibsens „Wenn wir Toten erwachen" erinnert, wo der Bildhauer Rubek von den Masken spricht, die er anfertigte, von jenen Konterfeien, die zwar Menschen darstellen, doch eigentlich Pferdefratzen und Eselsschnauzen, Ochsen- und Schweineköpfe sind. In Spanien, dem monarchischsten Lande Europas, malt Goya Bildnisse, die ein Pamphlet auf alles Königtum sind.

Dem klerikalen Spanien erwuchs in ihm ein ebenso gefährlicher Gegner. Man steht ganz ratlos vor den Bildern, mit denen er die Kuppel einer Kirche, die Kuppel von San Antonio dekorierte. Gewiß — in Italien würde man nicht weiter staunen. Correggio in der Domkuppel

von Parma sang einen Hymnus auf nacktes Menschenfleisch, malte jene Engel, die in den gewagtesten Posen ihre jungen Leiber zur Schau stellen. Doch das ist das göttliche Lachen der Renaissance. Der heidnische Olymp mischt sich unbefangen mit dem christlichen Himmel. Goya lebte in Spanien. Kein spanischer Kirchenmaler hat jemals Nacktes zu geben gewagt. Das Bild des de Vargas, das Adam und Eva in der Vorhölle darstellt, wurde unter dem Namen „la Gamba" berüchtigt. Alle zeigen einen grimmen, puritanischem Ernst. Düstere Mystik eint sich in ihren Werken mit fleischabtötender Askese. Das muß man im Auge behalten — dann fühlt man, wie unerhört in Spanien Goyas Bilder waren. Si duo idem faciunt non est idem: Was bei den Italienern Renaissancestimmung war, ist hier die bewußte Verulkung alles Kirchlichen. Der ganze Himmel ist ein öffentliches

Haus. An der Deckenwölbung wälzen nackte Engel, Buben und Mädchen, sich auf Betten herum, produzieren sich in lebenden Bildern, wie sie gleich pikant kaum in dem erotischen Oeuvre Fragonards vorkommen. Daneben sieht man heilige Damen, die einen am Bette lehnend, andere auf schwellende Divans gegossen. Alle mit sehr interessanten, blauumränderten Augen, alle in Posen, als wären sie enfin seules, nachdem gerade der himmlische Bräutigam sie verlassen. Und in der Kuppel spielt eine unglaubliche Szene sich ab. Goya hatte den Patron der Kirche, den heiligen Antonius, zu malen. Und er malte ihn auch, wie er seine Hand segnend über Krüppel breitet. Doch man bemerkt diese Szene kaum. Eine Balustrade sieht man, und dahinter Menschen, die sich in buntem Gewimmel dahinschieben: Bettler, Gaukler, alte Hexen, Gigerl, Kurtisanen. Einige äugeln

hinter dem Fächer sehr indezent in den Raum hernieder, andere, von einem Gigerl verfolgt, raffen, wie die Modistinnen des Journal amusant ihre Roben empor; andere strecken die Beine zur Balustrade heraus, so daß sich eine vielsagende Perspektive unter das Frou-Frou cremefarbiger Spitzenhöschen und rosiger Jupons eröffnet. Wieder andere, genaue Porträts bekannter Schönheiten des Hofes, tanzen Ballett. Es ist gemalter Cancan, gemalter Casanova. Alles ist verhöhnt, was die Kirchenmalerei der Vergangenheit schuf. Und diese Satire auf alles Kirchliche wurde im Lande Zurbarans, im Lande Murillos geschrieben.

Was er als Maler noch nicht ausgesprochen hatte, sagte er als Radierer. Es ist ja immer so, daß Künstler, die zugleich Denker sind, zur Radiernadel greifen. Der langsame Pinsel genügt ihnen nicht. Sie brauchen ein Mittel, ihre

TAL PARA CUAL

Radierung aus den Capriccios

Gedanken schneller und unmittelbarer niederzuschreiben. So entdeckte auch Goya in diesen Jahren den agitatorischen Wert der Griffelkunst. Hatte er anfangs sich der Radiernadel nur bedient, um jene Kopien nach Velasquez anzufertigen, so wurde sie jetzt für ihn der vergiftete Pfeil, mit dem er alle traf, die er treffen wollte. Er zeichnete jene Blätter, die ihn berühmt gemacht haben, noch bevor man den Maler in ihm schätzen lernte, jene Blätter, in denen er alles niederlegte, was an Zorn und Menschenverachtung, an Hoffnungen und Sorgen in seiner Seele lebte. Seine ganze Kunst ist gleichsam ein Stiergefecht. Überall sieht er ein rotes Tuch und stürzt sich darauf mit der rasenden Wut des Toro.

Das erste dieser Werke, 1797 erschienen, trägt den Titel „Caprichos“. Den Inhalt in Worten wiederzugeben ist schwer. Denn Goya

hat nichts mit jenen Moralpredigern gemein, die am Schluß des 18. Jahrhunderts in allen Ländern auftraten. In Frankreich bemühte sich damals Greuze, der verlotterten Aristokratie vor Augen zu führen, daß die Tugend schön, das Laster ekelhaft wäre. In England schwang Hogarth über besoffenen Proleten den derben Knüttel der Moral, empfand es als Genugtuung, wenn er durch seine Werke erreichte, daß ein gefallenes Mädchen sich besserte oder ein Whiskytrinker Temperenzler wurde. „Üb' immer Treu und Redlichkeit", „töte nicht", „betrüge nicht" ist der Inhalt ihrer Werke. Auch Goya gibt ein Pasquill auf gesellschaftliche, politische und kirchliche Zustände seiner Zeit. Er kämpft gegen Putzsucht und Dirnenwesen, gegen die Servilität der Höflinge und die Käuflichkeit der Beamten, gegen die Heuchelei der Priester und die Dummheit des Volkes. Doch wie turmhoch

steht er als Künstler und Denker über Greuze und Hogarth. Deren Bilder sind Moralpredigten. Sie halten Plaidoyers darüber, daß es schön ist, wenn Gatten friedlich zusammen leben, wenn man seine Sünden bereut und Vater und Mutter ehrt. Man dankt ihnen für ihre weisen Ratschläge, ist aber doch der Ansicht, daß das alles schon in den zehn Geboten gesagt war. Goyas Blätter sind von einem anderen Hauch umwittert. Er will die Menschen nicht einsperren in den Käfig einer engherzigen Moral. Nein — er zeigt ihnen Wege zur Freiheit. Ein Vorläufer Nietzsches spricht, der mit kühner Hand an den Grundmauern alles Überkommenen rüttelt. Der Nimbus des Königtums — ein Verderben für die Völker; die Lehren der Kirche — nur zur Verdummung des Volkes gemacht. Sie sind erstaunlich, jene Blätter, in denen er Betschwestern und Frömmler zeichnet,

wie sie mit augenverdrehender Heuchelei eine Vogelscheuche anbeten, oder Priester, wie sie mit stumpfsinniger Gleichgültigkeit ihre Litanei herunterleiern. Und das unerhörteste von allen Blättern ist wohl das, auf dem ein Toter seinem Grabe entsteigt und mit seinem Leichenfinger das Wort „Nada“, Nichts, schreibt. In Deutschland hatte damals Kant den Herrgott geköpft, hat es ausgesprochen, Gott hat nicht die Menschen geschaffen, nein, er ist selbst nur ein Geschöpf, eine Idee des Menschen. Zur selben Zeit wird in Spanien, dem kirchlichsten Lande der Welt, am Unsterblichkeitsglauben gerüttelt. Es ist nichts mit der Unsterblichkeit, ruft Goya aus, von der die Priester uns vorreden; nichts mit jenen himmlischen Freuden, auf die wir vertröstet werden, damit wir auf Erden uns ducken, damit wir ohne zu murren Not und Mühsal ertragen, während die Könige, die



DUENDECITOS

Radierung aus den Capriccios

Priester sich mästen. Ja, Goya hatte noch die Kühnheit, das Werk Karl IV. zu widmen. Ein Witz auf die Dummheit des Königs, der gar nicht imstande war, die Tragweite der Blätter zu verstehen. Dabei ist wunderbar, daß Goya trotz seiner revolutionären Tendenzen, doch nie prosaische Tendenzkunst schafft. „Einfälle" nennt er seine Zeichnungen. Und in der Tat, nicht trockene Didaktik, nur eine gewaltige Phantasie konnte diese Blätter ersinnen. Selbst wer den Inhalt nicht kennt, fühlt, wie mit gewaltiger Kraft hier das Ungeheuerlichste in künstlerische Anschauung umgesetzt, das Ungreifbarste in feste Formen gebannt ist. Wie ein unheimlicher Traum, wie eine gespenstische Farce zieht das Ganze am Blick vorüber. Dazu kommt noch die Meisterschaft, mit der er die Technik der Radierung beherrscht. Durch Mischung mit Aquatinta hat er die Radierung

um ganz neue Ausdrucksmittel bereichert, ihr einen malerischen Reiz gegeben, wie ihn kaum Rembrandt erreichte.

Das sind die Werke, die während der Regierungszeit Karls IV. entstanden. Und es folgen nun die Jahre, als Napoleon Spanien in seine Fäuste nahm. Goya, gleich allen Intellektuellen, jubelte dem Imperator zu. Er war es, der im Auftrage des Kaisers für das Musée Napoléon die spanischen Bilder auswählte, die zum Teil noch heute im Louvre hängen. Doch als Künstler steht er jenseits von pro und contra. Der Philosoph, nicht der Politiker spricht. Es muß ja ein fürchterliches Schauspiel gewesen sein, als damals in Spanien die Freischärler gegen die Napoleonische Soldateska kämpften. Davon erzählt er in seinen Bildern. Man sieht Flintenläufe blitzen und arme, vom Kriegsgericht verurteilte Menschen unter dem Mus-

ketenfeuer der Soldaten zusammenbrechen; sieht Mütter in rasender Wut ihre Kinder vor rohen Kriegsknechten schützen; sieht in Hospitälern Sterbende zwischen Toten sich wälzen und auf den Schlachtfeldern Raubvögel an Kadavern fressen. In den Desastres de la Guerra, 1810 erschienen, verdichtete sich das alles zu einem großen Epos, zu einem Epos, dessen Bedeutung man nur würdigen kann, wenn man es mit Werken älterer Künstler vergleicht. Fast alle, die vor Goya sich mit dem Krieg beschäftigten, tragen nur die Bravourarien der Weltgeschichte vor. Man sieht heroische Attituden, kühnen Wagemut und begeistertes Sterben. „Mit Gott, für König und Vaterland" — das ist die Devise der meisten Werke. Jener anderen Auffassung vom Krieg, wie sie in Tolstois Roman „Krieg und Frieden" einen so mächtigen Ausdruck fand, begegnet

man in der Kunstgeschichte selten. Man könnte Rubens nennen. In seinem allegorischen Bilde der Pittigalerie malte er die Schrecken des Krieges, und in einem Briefe setzte er erklärend dazu: „Die trauernde, schwarz gekleidete Frau ist mein armes Vaterland, das die Kriegsfurie verheerte.“ Man könnte auch Callot nennen, der die Schreckensszenen des dreißigjährigen Krieges als Radierer festhielt. Doch es ist nicht klar, was Callot bei seinen Werken sich dachte. Hatte er Freude daran, diese tollen Schindereien zu sehen? Ist es Galgenhumor, der ihn veranlaßt, mit dem Grausigen das Burleske zu mischen, oder spricht lediglich der Künstler der Barockzeit, der sich an wilden Leidenschaften, an großen Gebärden freut? Kurz, man wird vor Callots Werken nicht warm, denn man sieht dahinter keinen Menschen. Man empfindet nichts, da man das



YA VAN DESPLUMADOS

Radierung aus den Capriccios

Ge
em
ma
tar
du
nic
sie
bl
die
im
Lu
Fr
De
in
wü
der
spä
Go

Gefühl hat, der Künstler habe selbst nichts empfunden. Wie anders Goya! Er als erster machte sich zum bewußten Ankläger des Militarismus. Er als erster verherrlicht nicht das dulce et decorum est pro patria mori, zeigt nicht den Heldenmut Sterbender, den Stolz siegender Armeen — nein, er zeigt all das blutige Elend, mit dem die Gloire erkauft wird, die Kriegsfurie, wie sie Hunger und Krankheit im Gefolge, über blutgetränkten Boden schreitet. Durch alle seine Blätter tönt die melancholische Frage: wozu? Gefangene werden gefoltert und Deserteure gerädert. Gesichter verzerren sich in Todesangst und Arme erheben sich in wütender Raserei. Alle animalischen Instinkte der bête humaine sind entfesselt. Das, was später Wiertz und Wereschagin sagten, sprach Goya als erster in viel grimmigeren Worten aus.

Auf die Zeit des Kampfes folgt die Zeit der

Enttäuschung. König Ferdinand war 1814 in Madrid eingezogen. Es war für immer vorbei mit Liberalismus und Gedankenfreiheit. Alle lichtscheuen Gewalten, die für einen Augenblick verscheucht waren, nisteten von neuem sich im Lande ein. Was sollte da Goya noch? „Murio la verdad“ heißt die Unterschrift eines Blattes der Desastres, auf dem ein nacktes Weib, die Wahrheit, von Priesterhand den Märtyrertod erleidet. Obwohl ihn Ferdinand als Hofmaler bestätigte und sich im Purpurmantel von ihm verewigen ließ, konnte Goya doch weder dem König dienen, noch hätte es Sinn gehabt, wenn er weiter gekämpft hätte. So zog er sich ganz vom öffentlichen Leben zurück. Außerhalb Madrids, hinter Puento de Segovia bezog er ein einfaches Landhaus. Die Quinta del Sordo wurde es vom Volke genannt, denn Goya war seit 1791 taub. Seine Frau und sein Sohn

waren gestorben. Einsam, ganz in sich selbst zurückgezogen, lebte er in seiner Villa dahin. Und hier entstanden noch seine letzten Werke: Gefängnisse und Folterkammern sind in einigen Bildern geschildert. Man wird erinnert daran, daß die Inquisition unter König Ferdinand wieder ihr Haupt erhob. Doch sonst ist ein Zusammenhang mit der Zeitgeschichte in seinen späteren Werken nicht mehr vorhanden. Er gab nur noch dem Gestalt, was ihn rein künstlerisch reizte. Er machte in anderen Werken, die für kein fremdes Auge bestimmt waren, dem riesigen Alpdruck Luft, der auf ihm lastete.

Rein künstlerische Gesichtspunkte veranlaßten ihn 1815, die Tauromachie zu radieren. Es ist ja etwas Seltsames um ein Stiergefecht. Ist man imstande das Schauspiel rein ästhetisch zu genießen, so sieht man Bewegungen und Farbeneffekte von unbeschreiblicher Schön-

heit. Zunächst ist der Stier selbst ein fabelhaft schönes Tier, sehr stilvoll in seinen großen ornamental geschwungenen Linien. Wunderbar ist es, wenn er in die Arena tritt, stutzt und den Kampf beginnt; wunderbar, wenn er den Kopf senkt und zum Stoße ausholt. Aufregend ist es, wie verschieden jedes einzelne Gefecht je nach dem Temperament des Stieres sich gestaltet. Ebenso künstlerisch wie die Bewegungen des Toro, sind die der Menschen: die Eleganz, mit der die Bandarilleros den Mantel werfen, die kokette Grazie, mit der sie ausweichen, die ritterliche Schneidigkeit, mit der die Picadores vom Pferde springen, die ruhige Sicherheit, mit der der Espada den Degen zückt. Goya wußte in diesen Dingen als Fachmann Bescheid. Als Torero hatte er ja in seiner Jugend sich den Unterhalt für die Reise nach Italien erworben. So hat er in der Tauromachie ein ganzes Kom-



LINDA MAESTRA
[*Radierung aus den Capriccios*]

pendium der Kunst des Stierkampfes gegeben, hat Momente von so aufregendem Reiz fixiert, wie erst Manet und Cunois, Besnard und Lucien Simon sie wieder festhielten.

Sonst sind die Bilder zu nennen, mit denen er sein Landhaus dekorierte. Sie hängen, zum Teil erhalten, jetzt im Museo del Prado. Und es ist fürchterlich, was für eine herzbeklemmende Wirkung, was für ein unheimliches Grauen von ihnen ausgeht. Schon in den Capriccios hatte ja Goya Hexen und Spukgestalten in wunderbarer Weise gezeichnet. In den Proverbios kam er als Greis auf das alte Thema zurück. Doch was in diesen Radierungen noch kleinlich und genrehaft ist, hat sich in den Bildern zu monumentalen Formen verdichtet. Gespenster wandeln umher, ungeheuerliche Riesenvögel durchflattern krächzend die Lüfte. Die toten Augen blutender Medusenhäupter

starren hypnotisierend uns an. Die Bilder der Reihe nach aufzuzählen, ist unmöglich. Da schaut ein Riese, auf dem Gipfel eines Berges lagernd, Unheil brütend auf eine schlafende Stadt herab. Dort sucht ein Mensch mit riesiger Anstrengung einen Felsen emporzuklimmen, doch ein Unhold mit Fledermausflügeln wirft ihn zurück — Goya selber gleichsam, der zwecklos wie ein Tantalus gekämpft und gerungen hatte. Da wieder lauscht ein alter Mann, auf einen Stock gestützt, den Einflüsterungen eines Dämon, dort schaut hinter einer Felswand ein Hund gierig nach Vögeln empor. Wallfahrer, aus deren Augen Heuchelei und Bosheit starrt, ziehen daher. Geister im Nebelgewand tanzen beim Mondschein auf der Heide. Irre brüten stumpfsinnig vor sich hin, und ruhelose Seelen entsteigen in der Mitternachtstunde ihrem Grab. Es würde von den Bildern eine falsche Vor-

stellung erwecken, wenn man an den unschuldigen Hexen- und Teufelsspuk erinnern wollte, der bei Hieronymus Bosch und Teniers, beim Höllenbrueghel, bei Salvator Rosa und Tiepolo vorkommt. Nein — in der Kunstgeschichte hat Goya überhaupt keinen Vorläufer. Man denkt am ehesten an die Worte, mit denen Goethe in „Dichtung und Wahrheit" den Eindruck schildert, den in seiner Jugend Ossian auf ihn machte: „So hatte uns Ossian bis ans letzte Thule gelockt, wo wir denn auf grauer, unendlicher Heide unter vorstarrenden, bemoosten Grabsteinen wandelnd, das von einem schauerlichen Wind bewegte Gras um uns und einen schwer bewölkten Himmel über uns erblickten. Beim Mondschein wurde dann erst diese kaledonische Nacht zum Tage. Untergegangene Helden, verblühte Mädchen umschwebten uns, bis wir zuletzt den Geist von Loda in seiner

furchtbaren Gestalt zu erblicken glaubten.“ Ossiansche Nebelstimmung, düsteres Walpurgisnachtgrauen ist über die Werke gebreitet. Auch an einige Erzählungen E. Th.A. Hoffmanns und E. Poes kann erinnert werden. Die moderne Seele mit all ihren Angstgefühlen ist in Goya erwacht und tobt sich aus in so ungeheuerlichen mächtigen Formen, daß man ihn wie den Engländer Fussli einen wahnsinnig gewordenen Michelangelo nennen könnte.

Neun Jahre lang hat Goya in dieser grauenerregenden Umgebung zugebracht, allein mit den schrecklichen Gestalten seine Träume. Da fühlte er sich in Spanien überhaupt nicht mehr sicher. Er erbittet sich 1824 einen sechswöchigen Urlaub, um seiner Gicht wegen die Schwefelquellen von Plombières in Lothringen aufzusuchen. Doch war das nur ein Vorwand, um Spanien zu verlassen? Oder wurde ihm die



Madrid: Privatbesitz

MARQUESA DE LA SOLANA

Gemälde

weite Reise zu beschwerlich? Bis nach Plombières ist Goya nicht gekommen. In Bordeaux, dessen mildes Klima ihm zusagte und wo er mit spanischen Emigranten, alten aus der Heimat vertriebenen Freunden, zusammentraf, hat er seine letzten Jahre verbracht. Er war nun nicht nur taub, auch halb erblindet. So hat er künstlerisch in Frankreich nicht viel mehr geschaffen. Doch wenigstens ein Blatt zeigt, daß der alte Pessimist noch nicht allen Glauben an die Zukunft verloren hatte. Lux ex tenebris heißt die Überschrift. Ein Lichtstrahl fällt auf ein schwarzes Stück Erde herab, Eulen, Raben und Pfaffen verscheuchend. Am 16. April 1828 traf ihn bei Tagesgrauen ein Schlaganfall. Es war die Zeit, als schon die französischen Romantiker ihre ersten Manifeste erließen.

Und damit ist nun auch gesagt, worin kulturgeschichtlich die ganz einzige Bedeutung

Francisco Goyas liegt. Überschauen wir die gewaltige Epoche, die man die Aufklärungszeit nennt, jene Epoche, als zwei Kulturen sich schieden, so stoßen wir auf kunstgeschichtlichem Gebiet auf ziemlich leeres Gelände. Die großen Schriftsteller führen den Kampf. Von so viel ernsten Problemen war die Epoche durchschüttelt, daß jeder, der etwas auszusprechen hatte, nicht den Pinsel, nein, die Feder zur Hand nahm. Eine Sturm- und Drangzeit in der Kunst hat es nicht gegeben. Und später, als die Kämpfe ausgefochten waren, als wieder Künstler auftraten, vermochten sie in ihrer Zeit sich nicht mehr zurechtzufinden, glaubten Kunst nur schaffen zu können, wenn sie an schon geschaffene Kunst sich anlehnten. Statt um sich zu schauen blickten sie rückwärts: in die alte Kultur von Hellas und Rom. Karstens imitierte griechische Vasenbilder, David erläuterte die

Heldentaten der Revolution durch Beispiele aus der römischen Historie. Das Jahrhundert hat sich quälen, hat leiden und kämpfen und neue Ideen erzeugen können — in der Kunst ist von alledem nichts zu bemerken. Goya ist der einzige aus dem prometheischen Geschlecht, dem der junge Goethe, der junge Schiller angehörten. Er als einziger Künstler ordnet sich der Gruppe der großen Stürmer und Dränger ein, die durch ihre Schriften die alte Welt aus den Fugen rissen. Donnernd und dröhnend mit furchtbarem Getöse schreitet in seinen Werken der Zeitgeist einher. Alle Sphinxfragen, die die Epoche aufwarf, spiegeln sich als Riesenprobleme in seinen Werken wieder. Und später, als ganz Europa zu den Göttern Griechenlands betete, blieb er auch der einzige, der nicht vom Klassizismus berührt ward. Denn Klassizismus, das war ja eine neue, wenn auch

viel schwächere Renaissance. Spanien war schon im 16. Jahrhundert das einzige Land gewesen, das der Renaissance seine Tore verschloß. Morales und der Greco, Ribalta und Roélas — sie sind durch eine Kluft, groß wie die Welt von den italienischen Idealisten getrennt. Denn sie bemühten sich gar nicht um Formenadel und um Reinheit des Stiles. Mögen sie die Anbetung der Hirten oder irgend ein anderes religiöses Thema behandeln — sonnegebräunte Gestalten aus dem Volke müssen die biblischen Geschichten mimen. Goya hat im Geiste seiner Kunst nichts mit jenen älteren gemein. Denn er persiflierte die Religion, er persiflierte das Königtum, während die älteren treu zu Thron und Altar hielten. Aber was er mit ihnen gemein hat, ist sein kühner Naturalismus. Die Lehren von Formenschönheit und von klassischer Reinheit, die am Schlusse des



[illegible]

[illegible]

[illegible]

18. Jahrhunderts — sogar in Spanien von Mengs — von neuem gepredigt wurden, beunruhigten ihn so wenig wie seine Vorgänger. Gleich ihnen war er der Ansicht, daß die Wirklichkeit die gesundeste Kost sei, von der die Kunst sich nährt. Und da er freiere Hand als jene älteren hatte, die als Kirchenmaler die Wirklichkeit doch nur insoweit darstellen durften, als das biblische Thema es zuließ, faßt er eigentlich in seiner Hand alle Fäden der alten spanischen Kunst zusammen. Was an naturalistischen Elementen in den Kirchenbildern des Greco und Ribera, des Velasquez und Murillo sich birgt, hat hier den kirchlichen Rahmen gesprengt und flutet in unübersehbarer Fülle daher. Erst Goya wurde der Chronist des alten spanischen Lebens. Die ganze Welt der Toreros und der Majas, der Mönche und Schmuggler, der Truhanes und Hexen, die die älteren noch

nicht hatten heben können, erhielt durch ihn Bürgerrecht in der Kunst.

Und da ihn keine fremden Ideale beirrten, gab er auch künstlerisch seinen Werken jenes frische Blut, wie es nur diejenigen haben, die in unmittelbarer Berührung mit dem Leben, nicht im akademischen Verkehr mit alten Kunstwerken gezeugt sind. Man kann sich ja darüber nicht täuschen, daß Goya oft ein sehr unkultivierter Maler ist. Ein Mann, der so viel zu sagen hatte, besaß nur in seltenen Fällen die ruhig schauende Freude des Künstlers. Manche seiner Bilder sind wüst und barbarisch, beinahe unappetitlich, so roh sind sie hingeschmiert. Anderen merkt man an, daß es Aufträge waren, die er ganz schematisch ohne Lust erledigte. Aber wo er bei der Sache war, wo ihn etwas künstlerisch reizte, ist er ganz erstaunlich. Kein anderer vor ihm hat dermaßen

das vibrierende Leben zu haschen gewußt. Die momentansten, flüchtigsten Dinge sucht er wiederzugeben. Er malt in Jahrmarktsbildern das Wogen der Menge, malt Kastagnettentänze, Stiergefechte, Schlägereien und Straßenszenen. Und wie versteht er suggestiv zu wirken. Wie hat er für die flüchtigen Dinge, die er wiedergeben will, sich einen Telegrammstil gebildet, in dem jeder Pinselstrich zuckendes Leben ist. Er malt eine Straßenszene: da sind die Figuren nur als Flecken hingesetzt. Doch diese Flecken leben, diese Menge spricht. Er malt Kastagnettentänze: da zuckt an den Tänzerinnen jeder Nerv. Weder Boldini noch Sargent haben diese blitzartigen Bewegungen mit so unmittelbarer Verve erhascht. Er malt einen Jahrmarkt: da hört man förmlich, wie sich die Menge schwatzend und lachend zwischen den Buden dahinschiebt. Er malt einen Stierkampf: da sind nicht nur

die Bewegungen der Akteure mit einem Aplomb sondergleichen gegeben, auch im Zuschauerraum atmet und lebt alles. Alle diese Tausende von Menschen, die sich da vorbeugen und mit stieren Augen den Gang des Gefechtes folgen, sie sind zu einem vieltausendköpfigen Wesen geworden, das eine einzige Seele, einen einzigen Pulsschlag hat. Stets vermittelt er mit wenigen scharfen Akzenten den frappanten Eindruck des Lebens. Er braucht nur den Pinsel anzusetzen — da sieht man Prozessionen über rosenbestreuten Boden ziehen, Majas kokettieren, Strolche das Messer zücken, junge Paare toll im Tanze sich drehen und die Lanzen der Stierkämpfer den Sand der Arena röten. Dabei verbindet sich die geistvolle Mache mit feinstem Geschmack in der Nuancierung der Farbe. Wie er manchmal ein Pleinairmaler von erstaunlicher Wahrheit ist, wenn er die Figuren in



Madrid: Privatbesitz

MAJAS AUF DEM BALKON

Gemälde

vi
kli
in
si
wi
kü
N
un
Ko
po
n
di

Ar
In
jäl
wu
18
de

vibrierendem Sonnenlicht sich bewegen läßt, klingt er in seinen letzten Werken, die lediglich in einem durchsichtigen Grauschwarz gehalten sind, an die Werke Eugène Carrières an. Und wieder in anderen stellt er ungebrochene Farben kühn, ganz wie die Pointillisten nebeneinander. Nie gibt es einen gezeichneten Umriß. Ganz unbestimmt, in Licht gebadet, verlaufen die Konturen. Nie gibt es eine akademische Komposition. In der Art wie er abschneidet und nur die lebenden Punkte gibt, wird man an die Werke des Degas erinnert.

Das ist es denn auch, was ihn zum starken Anknüpfungspunkt für die Modernen machte. In Frankreich, wo er, mehr als achtzigjährig gestorben war, fand er die ersten Bewunderer. Doch die Byronsche Generation von 1830 schätzte in ihm weniger den Künstler als den wilden brigantenhaften Menschen. Die

darauffolgende Historienmalerei, die theatralische Gefühle in akademischen Gesten ausdrückte, konnte zu Goya noch viel weniger ein Verhältnis finden. Die ganze Ästhetik stand seiner Kunst entgegen. „Wie traurig es um den Kunstgeschmack in Spanien zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ausgesehen, davon gibt Francisco Goya einen sprechenden Beweis,“ schrieb 1853 unser Passavant, der erste, der den Meister in seinem Vaterlande kennen lernte. Erst seit den sechziger Jahren kam wieder die Zeit für Goya. Es erfüllte sich damals das prophetische Wort Philipp Otto Runges: Licht und Luft und bewegendes Leben würde das große Problem, die große Eroberung der modernen Kunst werden. Es war das Bestreben der Künstler, dem Leben selber die Bewegungen und Ausdrucksnuancen abzusehen, die man

vorher an alten Bildern studiert hatte. Es war ihr Bestreben, an die Stelle des braunen Galerietones die hellen klingenden Werte der Natur zu setzen. Da wurde denn neben Velasquez auch Goya entdeckt. Man kennt ja die ersten Arbeiten Manets — den Guitarero und das Stiergefecht; die Maja des Luxembourg, die Erschießung des Kaisers Maximilian und die Olympia. Nun — für alle diese Werke läßt sich das direkte Vorbild bei Goya nachweisen. Er neben Velasquez ist als derjenige zu feiern, dem der Impressionismus unserer Zeit die entscheidenden Anregungen dankte. Der letztc der alten Meister, war er gleichzeitig der erste der modernen.

VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE GOYAS

Die heilige Familie	*Gemälde*	*Madrid: Prado*
Die Jagd König Philipps IV. in Pardo	*Gemälde*	*Madrid: Prado*
Die Niedermetzelung der Madrider Bevölkerung durch die Franzosen am 2. Mai 1808	*Gemälde*	*Madrid: Prado*
König Karl IV. mit seiner Familie	*Gemälde*	*Madrid: Prado*
König Karl IV. zu Pferde	*Gemälde*	*Madrid: Prado*
Königin Marie Louise	*Gemälde*	*Madrid: Palais*
König Ferdinand VII.	*Gemälde*	*Madrid: Prado*
Goya's Selbstporträt	*Gemälde*	*Madrid: Prado*
Donna Isabel Cobos de Porcel	*Gemälde*	*London: National Gallery*
Comtesse de Carpio	*Gemälde*	*Privatbesitz*
Der Hampelmann	*Tapetenkarton*	*Madrid: Prado*
Dios, la perdone!	*Gemälde*	*Privatbesitz*
Das Blindekuh-Spiel	*Karton*	*Madrid: Prado*
Die Schaukel	*Karton*	*Madrid: Maison d'Osuna*
Maja, bekleidet	*Gemälde*	*Madrid: Akademie St. Ferdinand*
Maja, nackt	*Gemälde*	*Madrid: Akademie St. Ferdinand*
Maja auf dem Balkon	*Gemälde*	*Sevilla: Palacio San Telmo*
Der Stierkampf	*Gemälde*	*Madrid: Akademie St. Ferdinand*
Capriccios	*Zeichnungen in Sepia, Tusche, Wasserfarben und in roter oder schwarzer Kreide*	*Madrid: Prado*

Gedruckt in der
Deutschen Buch- und Kunstdruckerei G. m. b. H., Zossen.


BARD, MARQUARDT & Co
G.M.B.H.
VERLAG · BERLIN